



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

RAZÃO E SENTIMENTO EM *AMAR, VERBO INTRANSITIVO*, DE MÁRIO DE
ANDRADE

Juliana Brandt Alt Vasconcelos

Rio de Janeiro
2020

JULIANA BRANDT ALT VASCONCELOS

RAZÃO E SENTIMENTO EM *AMAR, VERBO INTRANSITIVO*, DE MÁRIO DE
ANDRADE

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Letras na
habilitação Português/ Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Adauri Silva Bastos

RIO DE JANEIRO

2020

VASCONCELOS, Juliana Brandt Alt.

Razão e sentimento em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade/Juliana Brandt Alt Vasconcelos – 2020.

41 f.

Orientador: Prof. Dr. Adauri Silva Bastos

Monografia (graduação em Letras, habilitação em Português – Literaturas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 39-41.

1. Mário de Andrade. 2. Prosa brasileira. 3. Modernismo. 4. Amor. I. VASCONCELOS, Juliana Brandt Alt. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2020. III. Razão e sentimento em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade.

Agradecimentos

À Deus, por ensinar a uma pessimista que existe muito mais do que conseguimos ver e sentir. Seu amor e Sua misericórdia me salvam todos os dias.

À Dau Bastos, meu professor e orientador, que tornou esse trabalho possível e fez me apaixonar mais uma vez pela ficção brasileira. Entre greves e pandemia, entre um golpe e um governo fascista, o senhor me ensinou e me ajudou mais do que pode imaginar. Obrigada por seu olhar sensível em um mundo torto e por ser referência.

À minha família, por apoiar uma estudante de Letras em meio à tentativa de homicídio da arte no Brasil. Obrigada por todo amor e cuidado — que se estendem por toda a vida. Aos amigos, minha segunda família, estando perto ou espalhados pelo país, por tornarem minha busca por saúde mental muito mais fácil e por me fazerem viajar constantemente pelo Brasil para abraçar cada um.

Aos meus companheiros de graduação, que gostaria de chamar de guerreiros. Passamos por tantas reviravoltas e eu não teria conseguido sem vocês. Obrigada a Thamires Machado, Beatriz Ramalho, Caíque Gomez, Sofia Glória, Gustavo Henrique, Marina Ferreira, Bruna Oliveira, Fernanda Rosa, Cynthia Emmerich, Yan Vasconcellos, Marina Albuquerque, Patrick Bange e Mariana Gonçalves.

À Lucas Faial Soneghet, por uma década de companheirismo e amor, por tornar tudo possível, por me deixar sem fala mesmo depois de tantos anos. Continuo aprendendo. Hoje mais que ontem, amanhã mais que hoje. Obrigada por ser a minha pessoa. Até seu coração parar de bater. (Isso soou incrivelmente mórbido, mas ele vai entender.)

Sumário

Introdução.....	6
1. Razão, sentimento e expressão.....	8
2. A tragédia interior de Elza.....	20
3. As faces do amar.....	26
Conclusão.....	37
Referências.....	39

Introdução

Amar, verbo intransitivo é uma experiência única no modernismo brasileiro. Escrita por Mário de Andrade, poeta, musicólogo, etnógrafo, crítico, romancista, professor, entre outros, a obra é repleta de experimentações na linguagem e na estrutura narrativa, passando pelo lugar do narrador e até a escolha da temática. Há um ritmo peculiar no romance, eivado de ambiguidades e contradições, já prenunciadas no título, que contradiz a regra gramatical. Falar de ritmo é apropriado, pois o escritor que é músico por formação tece a forma da obra com referências musicais não só no plano do conteúdo — vide as divagações de Elza sobre grandes músicos alemães como Wagner — mas também na maneira de composição. Neste trabalho, procuro fazer uma leitura do romance na chave da ambiguidade, definida aqui como a característica polissêmica e dinâmica da escrita de Mário de Andrade, que não é afeita a sínteses e fechamentos (Wisnik, 1979; Hoelz, 2015).

O livro é escrito numa linguagem ligeira, pontuada irregularmente, quase cinematográfica, que alterna entre o discurso direto, indireto e indireto livre (Lopez, 1995, p. 15; Bolzan, 2013, p. 158). Os capítulos não são marcados por números e a narrativa é linear, sendo permeada por intervenções do narrador nas quais este comenta moralmente as escolhas dos personagens e por vezes perfaz-se em teorias. A posição do narrador, que ora ocupa posição afastada, ora assume o ponto de vista dos personagens, e ora admite estar confuso a respeito de sua colocação na narrativa, justifica a caracterização de *Amar, verbo intransitivo* como um “romance polifônico” (Lopez, 1995, p. 15), no qual muitas vozes se entrelaçam sem se misturarem totalmente.

Sendo assim, procuro explorar a personagem Elza como elemento no qual ambiguidades e dualidades se entrecruzam, transpondo no plano estético uma série de dilemas típicos da obra de Mário de Andrade e do movimento modernista na virada da década de 1920. Nessa chave de leitura, destacarei uma dualidade que permeia o livro e a desdobrarei em três planos diferentes da narrativa: o sentimento (lírico e subjetivo) e o racional (construído e objetivo). Essa dualidade se desdobra: externamente na relação entre Elza e Carlos; internamente à personagem de Elza, em sua subjetividade que é interpretada, apresentada e parcialmente descoberta pelo narrador; e de maneira mais ampla nas reflexões a respeito do amor enquanto desejo sem objeto. Primeiro, detenho-me na manifestação externa dessa dualidade, procurando entender como no relacionamento entre o par romântico do livro está cifrado o embate entre razão e sentimento. Em seguida, volto-me para a subjetividade de Elza como ela é apresentada

pelo narrador, buscando discernir em sua divisão interna a ambiguidade constitutiva da personagem, que não encontra resolução dialética para seus impulsos contrários.

No primeiro capítulo, procurarei tecer alguns comentários a respeito da forma do romance, principalmente quanto às suas influências mais destacadas: o gênero idílico e a vertente expressionista alemã. Ainda no mesmo capítulo, introduzo a questão da razão e do sentimento na relação entre Carlos e Elza, demonstrando como Carlos se apresenta como impulso sentimental e Elza como instância racional e civilizatória. No segundo capítulo, trato da subjetividade fraturada de Elza, discutindo como a dualidade interna da personagem não encontra um fecho satisfatório, mas tem um desenlace trágico. No terceiro capítulo, discuto as noções de amor que se entrelaçam na narrativa, buscando entender seus contornos na subjetividade de Elza e em sua relação com Carlos.

Capítulo 1

Razão, sentimento e expressão

O livro *Amar, verbo intransitivo* foi escrito entre os anos de 1923-1924, retomado em 1926 e finalmente publicado em 1927. Tal processo de maturação da obra, que conta com quatro anos, não é incomum para Mário de Andrade que costumava escrever, reescrever, editar e modificar seus escritos antes de publicá-los. Como o escritor conta em carta a Henriqueta Lisboa,¹ que considerava sua discípula na poesia, a confecção da obra de arte passa por dois estágios: primeiro, um “estado de possessão” ou “estado de poesia”, no qual o poeta se encontra livre de quaisquer coações externas e internas, sejam elas de “outros” ou de si mesmo, e depois, o momento em que o “artista confeccionador” aparece e por “superposição” transforma a arte em obra de arte (Andrade, 1991, p. 75-76). O trabalho de superposição do artista confeccionador sobre a peça nascida do estado de poesia original não se desvela como oposição, mas como equilíbrio. Já no processo de feitura da obra de arte é possível vislumbrar a constelação simbólica razão-sentimento-expressão.

A razão, o sentimento e a expressão marcam temáticas relevantes da obra de Mário de Andrade e serão exploradas neste capítulo em duas etapas. Primeiro, em relação aos escritos do poeta modernista sobre o processo de confecção da obra de arte, através de suas correspondências e de interpretações críticas de sua obra. Segundo, em relação ao texto de *Amar, verbo intransitivo*.

A princípio há de se ressaltar que, como afirma Lafetá (1986), as relações entre o lado inconsciente, sentimental, impulsivo, ou em uma só palavra, o “lirismo”, e o lado consciente, racional, deliberado, ou a “técnica” de confecção da arte, são mais complexas do que parecem. Na leitura do crítico, o esforço de exposição de si transfigurado no valor da “sinceridade” esbarra de um lado na barreira da compreensão alheia e de outro nas opacidades do próprio ser. Em outras palavras, não há garantia que o lirismo do estado de poesia, esse sentimento bruto e sincero, será expresso de maneira a gerar compreensão e identificação com o outro, mesmo que o trabalho da técnica seja bem sucedido. A tensão é vivida de maneira angustiante porque o objetivo final da obra de arte, como o poeta modernista expressa no ensaio “Do Cabotinismo”, é sanar uma necessidade social (Lafetá, 1986, p. 13). Tal tese sobre a finalidade social e política da obra de arte se repete

¹ Carta datada de 30 de janeiro de 1942, São Paulo.

nos escritos de Mário de Andrade, aparecendo na carta supracitada a Henriqueta Lisboa e em muitas outras missivas trocadas com seus discípulos e colegas de modernismo (Jardim, 2015; Lopez, 1995). É preciso, portanto, esclarecer os termos que compõe essa constelação na qual razão, sentimento, expressão, arte e subjetividade se atravessam e se constituem. O elemento primário e primeiro será chamado de afeto lírico. Aqui se localiza o estado de poesia, a profundidade do sujeito, sua interioridade, seus impulsos, desejos conscientes e inconscientes, o *elán* vital que precede e motiva a feitura da obra de arte. Jardim (2015, p. 13), em sua recente biografia de Mário de Andrade, afirma que a “tensão entre impulso lírico e inteligência crítica foi a primeira experimentada pelo poeta”. O impulso lírico equivale ao que chamo aqui de afeto lírico, referindo-se ao elemento afetivo impulsivo que corresponde a interioridade do eu, ou, nos termos de Lafetá (1986, p. 65), a “subjetividade lírica”. Uso o termo “afeto” fazendo referência às palavras de Mário de Andrade no seu “Prefácio interessantíssimo”: “Lirismo: estado afetivo sublime — vizinho sublime da loucura.” (Andrade, 1976, p. 33).

O segundo elemento a ser apontado é aquele expresso por termos como a “inteligência”, o “consciente” e a “técnica”, o qual denomino técnica racional. As distâncias entre inteligência, consciência e técnica são notáveis, porém, se localizarmos os três termos como parte de um processo de confecção da obra de arte que está em tensão constante com o afeto lírico, sua unicidade fica mais clara. A questão da técnica passa a ser mais presente na obra de Mário de Andrade na década de 1930 (Fragelli, 2010, p. 85) e compõe seu argumento acerca da “utilidade” social e política da arte. Uma obra de arte deve, acima de tudo, servir a um propósito que, no bojo do projeto estético-político do escritor de *Macunaíma*, não pode ser outro senão o “amilhramento político-social do homem” (Andrade, 1972a, p. 255). É na tensão entre valor estético e valor político-social da arte que a técnica se torna crucial. A técnica é o elemento que transpõe os conteúdos subjetivos e difusos do afeto lírico, que por si só poderiam resultar em algo belo, embora politicamente inócuo, numa obra de arte plenamente realizada e de acordo com sua função social. Roberto Schwarz (1965) também identifica a tensão técnica X lirismo como eixo constitutivo da obra de Mário de Andrade.

Logo, a técnica racional é o elemento ordenador da expressividade puramente afetiva e emocional que toma o poeta de assalto em seu estado lírico primário. É o que encontra o afeto lírico numa relação de “superposição” ou, melhor ainda, em uma relação de tensão sem resolução definitiva. Não há dissolução cabal da emoção na inteligência ou do afeto lírico na técnica racional. Antes, um e outro podem ser encontrados como

partes constitutivas do sujeito. Assim, Mário de Andrade se descreve como ser dotado de “duas vidas” ou de uma “bivitalidade” em carta a Oneyda Alvarenga:² de um lado está a “vida de baixo”, caracterizada pela sensualidade apaixonada, tendente a se perder no gozo de cada e todos os objetos, e de outro está a “vida do espírito”, que apaixonadamente contempla e analisa as pulsões da vida de baixo, transcendendo-as e se deleitando nelas (Andrade, 1983, p. 274). Afeto lírico e técnica racional, bem como indivíduo e sociedade, conteúdo e forma, ego e alter, inconsciente e consciente, permanecem como tensões constitutivas do projeto estético-político de Mário de Andrade ao longo de sua vida, marcada pela “vivência dramática dessa tensão, encarada no dia-a-dia da prática literária...” (Lafetá, *apud* Fragelli, 2010, p. 86). Entre afeto lírico e técnica racional e na tensão entre os dois está em jogo a expressão do artista. Essa expressão, como já dito, deve servir seu propósito social e não somente limitar-se a dar voz a individualidade de quem se expressa. Porém, a tensão entre afeto lírico e técnica racional não se resolve definitivamente, mas é reiterada ao longo da obra de Mário de Andrade na forma de um repetido “sacrifício” (Fragelli, 2010; Hoelz, 2015). A forma do sacrifício transpõe a ambiguidade da relação entre afeto lírico subjetivo e técnica racional socialmente orientada, entre o sentimento de si e a razão política, entre o eu e o mundo: “O sacrifício produz, portanto, uma síntese que se desfaz ao se constituir, de tal maneira que a oposição entre o mesmo e o outro, ou entre o individual e o coletivo, é resposta no ato mesmo por meio do qual é eliminada...” (Fragelli, 2010, p. 95). Sendo assim, é na chave da ambiguidade sem resolução que as tensões entre afeto lírico e técnica racional, sentimento e razão, eu e outro, serão interpretadas. Essas tensões serão pontuadas na seção seguinte a partir de três aspectos da obra: a intertextualidade na narrativa do idílio *Amar, verbo intransitivo*; a relação do texto com o expressionismo alemão; os contrastes entre as personagens Carlos e Elza.

Os anos que se passam desde o início da escrita até a publicação são de grande importância para o movimento modernista, do qual o escritor foi figura principal ao longo de toda sua vida. *Amar, verbo intransitivo* é segunda incursão do escritor na ficção em prosa, havendo anteriormente um livro de contos chamado *Primeiro andar* que foi lançado em 1926 (Gatto, 2002, p. 44), e também é seu primeiro romance. Seu subtítulo, “idílio”, já é uma primeira pista a respeito da trama de sentidos que a obra abriga, pois como texto modernista não se dedica somente a contar uma história de amor (Lopez,

² Carta datada de 14 de setembro de 1940, São Paulo.

1995, p. 10). A classificação, além de indicar a intenção experimental da literatura modernista que vincula o nome idílio ao tema e à estrutura da narrativa (Idem, p. 9), também estabelece um diálogo intertextual com outra obra, citada textualmente no livro. Cabe também ressaltar que a posterior incursão de Mário na ficção em prosa, o livro *Macunaíma*, é chamado de “rapsódia”, seguindo o mote de estabelecer ligações inusitadas entre o gênero literário do romance e outras formas artísticas, neste caso, a música. O emprego do nome “idílio” aponta para o projeto modernista de renovação da matriz cultural brasileira que se expressa, na primeira metade da década de 1920, a partir do embate com a tradição artística europeia (Jardim, 2015, p. 13). Do que se trata o idílio de Mário de Andrade?

Já no meio da narrativa, o narrador, que também é um dos personagens principais do livro, conta: “Ahn... ia me esquecendo de avisar que este idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre. Do francês. De Bernardin de Saint-Pierre.” (1944, p. 91). A referência feita em tom coloquial de fala faz alusão a *Paul et Virginie*, livro do autor francês Bernardin de Saint-Pierre. Manuel Bandeira considera a menção do livro uma ironia de Mário de Andrade, quando o narrador declara que o livro é uma “imitação” (Lopez, 1995, p. 10). Lopez afirma, porém, que a menção ao livro cumpre o papel de firmar um paralelo entre o lugar do livro modernista no cenário cultural brasileiro e o lugar do idílio francês em sua respectiva nação:

Bernardin de Saint-Pierre escreve em uma língua que não é exatamente o francês castiço, ensinado nas escolas ou nas páginas dos monstros sagrados da França do Século XVIII. Fazendo sua narrativa se passar numa possessão francesa distante da Europa, colocando-a na boca de um narrador local, acolhe no texto um bom número de expressões e construções do francês das colônias... (Lopez, 1995, p. 10)

Sendo assim, tanto um quanto o outro apresentam de saída um compromisso com a desestabilização da linguagem literária vigente. Entretanto, a ironia apontada por Bandeira faz sentido ao considerarmos que o movimento modernista da década de 1920, mais especificamente até o início da década de 1930,³ preocupava-se principalmente com o estabelecimento de uma prática de experimentação estética, com o embate, adoção e

³ Adoto aqui o panorama do movimento modernista desenhado por Eduardo Jardim (2015) em sua biografia sobre Mário de Andrade. O primeiro tempo do movimento modernista se estenderia de 1922 até 1924, o segundo de 1924 até 1930, e o terceiro de 1930 em diante.

desconstrução das influências estrangeiras, e com “nacionalização da arte e da cultura” (Jardim, 2015, p. 12). Esse projeto de nacionalização seria a única forma do Brasil encontrar seu lugar enquanto nação moderna no contexto internacional. A “segunda etapa do combate” (Idem, ibidem) seguiria a equação da modernização pela nacionalização, de forma que a admissão aberta da “imitação” do idílio francês só poderia ser irônica. Todavia, o paralelo firmado por Mário esconde muito mais do que ironia e com certeza não é uma afirmação de cópia. Além da questão da linguagem adotada, coloquial e marginal nas duas obras, Mário conecta sua obra à noção de natureza do idílio francês, uma vez que Bernardin de Saint-Pierre coloca suas personagens principais, Paulo e Virgínia, como personagens “puros, isento de ambição; ali, em sua ilha, a fortuna ou a ascensão social não tem sentido para eles” (Lopez, 1995, p. 11). Esses personagens, num cenário de harmonia com a natureza, indicam outra preocupação do livro de Mário de Andrade: a fixação de um modo de ser diferente do europeu, entendido aqui na cifra da racionalização moderna. Associados ao modo de ser europeu estariam a indústria, a racionalização da economia, a cidade, a razão como faculdade primordial do ser humano, logo, tudo que contraria tal modo de ser torna-se objeto de interesse.

Para além dos paralelos com *Paul et Virginie*, a classificação do romance como um idílio aponta para outra dimensão narrativa: o idílio é definido pela descoberta do amor. Elza e Carlos, o par romântico do idílio mariodeandradeano, vivem sua jornada de descoberta do amor, entretanto, o desenlace está longe de ser tipicamente idílico, adquirindo do contrário, entonação trágica. O “sentimento trágico da vida”, expressão usada pelo próprio Mário para caracterizar sua obra total,⁴ permeia a jornada da personagem Elza. Por agora, basta afirmar que o uso do termo *idílio* no título do livro serve um triplo propósito: firmar um paralelo com o esforço de transformação da linguagem pela estética, também empreendido por Bernardin de Saint-Pierre; corroborar a valorização da atmosfera propriamente idílica, natural e pastoral que permeia o romance *Paul et Virginie*, mas que ganha lugar distinto em *Amar, verbo intransitivo*; e indicar que a jornada de descoberta do amor, típica do gênero, também será tensionada no texto modernista. No título do romance já se enuncia a intenção de lidar com a tradição artística

⁴ Mário de Andrade usa essa expressão em carta trocada com Alceu Amoroso Lima no ano de 1927. O termo é empregado primeiramente por Alceu para caracterizar a “mística criadora”, expressão enigmática que não é explicada na correspondência. Diante disso, Mário concorda que sua obra está permeada de tal “sentimento trágico da vida” (Rodrigues, 2014)

e com a cultura estrangeira, representadas por um gênero clássico europeu, mas modulando-as de acordo com o contexto brasileiro.

Há outra referência no mundo da arte que precisa ser mencionada para o estudo do idílio de Mário de Andrade. É recorrente na fortuna crítica a colocação do expressionismo alemão como grande influência na obra do escritor modernista (Lopez, 1995; Becker, 2008; Josiowicz, 2015), sendo ela mais pronunciada no livro *Amar, verbo intransitivo*. Tal influência é percebida na própria estrutura da escrita, com seus capítulos não numerados, seu enredo constantemente interrompido, suas transições de cenário e a passagem do tempo. Traça-se um claro paralelo com a linguagem cinematográfica:

Fico pensando em uma sedutora possibilidade: o recurso da cena, detectado no idílio como um traço de estrutura, pode ter sido associado, por Mário de Andrade, a recurso semelhante utilizado por outros cultores da experimentação — os expressionistas alemães, seus mestres e precursores. Foram eles os contemporâneos de Mário que procuram as cenas, os quadros que se sucedem — pesados e duros, não mais ternos idílios — criando a sequência solta, independente de uma lógica fora do texto. (Lopez, 1995, p. 13)

O expressionismo entra na órbita de Mário de Andrade pela sua leitura de revistas alemães como *Der Sturm* (1924), revistas francesas como a *Europe* (1923-1929) e antologias literárias europeias (Josiowicz, 2015, p. 801). No concerto das vanguardas europeias, o expressionismo vigorou ao lado do realismo como vertente artística que valorizava, grosso modo, a expressividade da realidade subjetiva do artista objetivada na obra de arte. O ponto do expressionismo alemão que viria atrair Mário de Andrade seria sua solução específica para uma tendência predominante nas vanguardas europeias do século XX: o primitivismo. As vanguardas europeias buscavam na arte primitiva a fonte de suas respectivas identidades nacionais, um lugar intocado pela modernidade racionalizada industrial, autêntico, puro, que não estava sujeito às estruturas da inteligência consciente. Em consonância com esse movimento, o movimento modernista brasileiro também buscava uma alternativa (e uma crítica) à sociedade moderna através de um retorno a formas mais autênticas, pressupunha-se, de expressão artística. Entretanto, o “primitivo” do Brasil não estava numa herança cultural de milhões de anos, nem nas tribos africanas que inspiraram os quadros de Pablo Picasso, por exemplo, mas sim dentro de seu próprio território, na cultura popular. Buscando uma alternativa à sociedade moderna capitalista, os modernistas voltam-se para a cultura popular como

fonte por excelência para a renovação da matriz cultural brasileira (Botelho, 2012; Jardim, 2005).

Firma-se a oposição entre um polo “primitivo” — associado ao inconsciente, a infância, a loucura, as margens da razão, a natureza, a um tipo de estado primordial do ser — e um polo “avançado” — associado ao consciente, a maturidade, a razão, ao meio urbano. Tal polarização não deve ser estendida de maneira irresponsável a toda e qualquer vertente artística do início do século XX, mas é possível adota-la como chave de leitura, pelo menos para os inícios do movimento modernista no Brasil (Jardim, 2015; Alvarenga, 1974). Cabe ressaltar também que nem sempre o “primitivo” era valorizado, uma vez que a vertente futurista das vanguardas europeias, por exemplo, priorizava as benesses da modernidade em detrimento de suas mazelas.

O que caracteriza a influência do expressionismo na obra de Mário de Andrade, e mais especificamente em *Amar, verbo intransitivo*, está cifrado na oposição entre razão e sentimento. A apresentação da personagem Elza já aponta para essa temática, quando a personagem afirma sua seriedade: “Desculpe insistir. É preciso avisá-la. Não me agradaria ser tomada por aventureira, sou séria. E tenho 35 anos, senhor. Certamente não irei se sua esposa não souber o que vou fazer lá.” (Andrade, 1995, p. 49). A seriedade de Elza é contrastada com sua profissão, que diz exercer por ser aquela que sua “fraqueza” lhe permitiu. Antes de continuar, cabe uma breve apresentação do enredo: a história de *Amar, verbo intransitivo* gira em torno da família Sousa Costa, burgueses de São Paulo, cujo pai contrata uma profissional para iniciar sexualmente seu filho, Carlos. Elza, conhecida ao longo da história como Fräulein, é a profissional contratada pelo patriarca Sousa Costa, e muda-se para a casa da família sob o pretexto de atuar como governanta. Além disso, Elza daria aulas de alemão e de piano para Carlos, como maneira de exercer sua função de “ensinar o amor” ao menino. Ao longo da história, Elza acaba se envolvendo emocionalmente com Carlos, mas no final opta por romper o relacionamento de maneira abrupta, para que o menino entenda que o relacionamento dos dois nunca poderia se tornar realidade.

O enredo é simples, mas esconde algumas camadas mais profundas: a comercialização do amor no contrato firmado entre Elza e Sousa Costa já aponta para uma crítica à classe burguesa, alvo de Mário de Andrade ao longo de sua obra; a escolha de uma mulher alemã como personagem principal aponta para a influência do expressionismo, que toma procura aliar o sentido estético com a crítica social, tomando como sujeitos o imigrante, a mulher, o louco e a criança, entre outros (Lopez, 1996, p.

32); e o paradoxo do amor de Elza que esta julga não carecer de objeto (sendo intransitivo) mas que se desdobra num amor avassalador por Carlos. No primeiro encontro entre Elza e Carlos já é anunciada a oposição entre dois modos de ser, cifrada em dois registros musicais distintos. Quando Elza é apresentada, sua chegada na mansão da família burguesa é anuncia “pelo xilofone, que tiniu” (p. 8). Tal menção do xilofone pode ser encarada como uma referência ao característico leitmotiv da personagem Valquíria Brunhilde na obra *O Anel dos Nibelungos* de autoria do compositor alemão Wagner (Ruthner e Nunez, 2010). Em contraponto, Carlos, o filho mais velho da família, é apresentado como que ao som de um samba paulista enquanto brinca com sua irmã:

Empurrada, sacudida, revirada.
Tatu subiu no pau...
— Mamãe! Me laargue, Carlos! (refrão com improviso)
Sacudida revirada, tiririca, socos
— ... Lagarto lagartixa
Isso sim é que pode ser.
Empurrada sacudida.
— Mamãe! (p. 10)

Enquanto Carlos é apresentado ao som de uma música brasileira dentro da qual o menino improvisa algumas linhas, Elza é introduzida ao som de um xilofone como que a exemplo das personagens de Wagner. O contraste entre o brasileiro e o europeu começa a se anunciar aí e irá reaparecer ao longo da obra. Em certo momento, menciona-se que Elza é fã dos grandes compositores alemães do Romantismo, especialmente Wagner. Enquanto Carlos chega ao som de uma música corporal, que evoca a brincadeira, o improviso e mistura-se a vida comum, Elza perfaz-se ao som de músicas tipicamente românticas, no que toca ao seu idealismo e preferência pelo psicológico, pela contemplação e pela “profundeza” e “seriedade” (Ruthner e Nunez, 2010, p. 15). Aqui se anuncia uma dinâmica que vai ser repetida nas tensões sexuais entre Carlos e Elza e na própria transformação da governanta alemã pela “natureza” da nação brasileira. Estabelece-se o par opositor tão comum às vanguardas artísticas da época, e particularmente no modernismo brasileiro: a natureza e a civilização. Uso o termo civilização no sentido amplo, para indicar o universo de sentido que engloba o meio urbano, o crescimento da indústria, o avanço da tecnologia e o estabelecimento de uma moral burguesa.

A presença de Elza como instância civilizadora na vida de Carlos é feita clara quando o patriarca da família Sousa Costa explica para Dona Laura, sua esposa, o motivo de haver contratado a professora:

Laura, Fräulein tem o meu consentimento. Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso. Podem cair nas mãos de alguma exploradora! A cidade... é uma invasão de aventureiras agora! Como nunca teve! COMO NUNCA TEVE, Laura... Depois isso de principiar... é tão perigoso! Você compreende: uma pessoa especial evita muitas coisas. E viciadas! Não é só bebida não! Hoje não tem mulher-da-vida que não seja eterômana, usam morfina;; E os moços imitam! Depois as doenças!... Você vive na sua casa, não sabe... 'eum horror! Em pouco tempo Carlos estava sífilítico e outras coisas horríveis, um perdido! É o que eu te digo, Laura, um perdido! Você compreende... meu dever é salvar nosso vilho... Por isso! Fräulein prepara o rapaz. (Andrade, 1995, p. 77)

A justificativa de Sousa Costa baseia-se no medo de algum tipo de contaminação proveniente do contato de Carlos com alguma “exploradora” ou com “aventureiras”, que parecem abundar na cidade de São Paulo. Ora, o contexto no qual Mário escreve é de uma São Paulo em franca expansão, em vias de se tornar uma grande metrópole, portanto, de fato o fluxo migratório havia se acentuado. Diante disso, as elites econômicas emergentes, representadas pela família burguesa Sousa Costa, procuram cerrar suas fronteiras e proteger seus filhos, como é comum em sociedades coloniais e pós-coloniais nas quais as famílias brancas almejam evitar o contato de suas crianças com a alteridade racial e social (Stoler, 1944, p. 144). Neste sentido, Elza assume uma função “profilática” aos olhos do patriarca Sousa Costa e de Dona Laura (Gatto, 2002, p. 49), sendo um remédio para os supostamente perniciosos contatos de Carlos com outras mulheres.

O perigo da doença nos espaços urbanos não é de modo algum típico da época em que Mário de Andrade publica *Amar, verbo intransitivo*, sendo notória a Revolta da Vacina ocorrida em 1904 na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo. Com o crescimento dos centros urbanos, fluxos migratórios de diversas regiões do Brasil tornam-se mais comuns, junto com os problemas advindos de um rápido crescimento populacional. Após a Proclamação da República, o Brasil era um país caracterizado por crescimento populacional devido ao tráfico de escravos perdurando até 1850 e o grande fluxo de imigrantes a partir da década de 1870, urbanização insípida em um país eminentemente rural, saída tardia de um longo período de escravidão, e altas taxas de analfabetismo. Tal

cenário conjuga-se a uma formação estatal ainda frágil, de pouco alcance no amplo território, e mesclada a formas de autoridade tradicionais. Apesar de ter população majoritariamente rural, São Paulo e Rio de Janeiro já figuravam como grandes centros urbanos em expansão (Bomeny, 2012, p. 50).

Junto a isso, há um histórico de associação entre a condição do Brasil enquanto nação e uma espécie de estado de saúde prejudicado. É marcante neste sentido a viagem de Carlos Chagas à Amazônia:

De outubro de 1912 a abril de 1913, comissão do Instituto Oswaldo Cruz liderada por Carlos Chagas (1878-1934) avaliou, após solicitação da Superintendência da Defesa da Borracha, as condições sanitárias dos principais centros de produção daquela matéria-prima. As descrições e análises transcritas no relatório da viagem formaram uma imagem sobre a região amazônica marcada pela tensão em torno da categoria ‘patologia tropical’ e pela defesa do papel da higiene na integração da Amazônia a um projeto civilizatório para o país. (Lima e Botelho, 2013, p. 746)

Com o diagnóstico de uma patologia tropical, o papel dos profissionais do campo médico passa a ser o de viabilizar a ocupação social e econômica da região através de um método profilático eficaz contra a malária (Idem, p. 751). Contra essas perspectivas que associavam o “atraso” da nação brasileira a uma condição física patológica, Mário de Andrade escreve sobre a “maleita” — nome pelo qual preferia chamar a malária — em seus relatos de viagem intitulados *O turista aprendiz*, que na época foram publicados no *Diário de notícias*. No ano de 1927, Mário viaja à Amazônia acompanhado de dona Olívia Guedes Penteado, membra da aristocracia cafeeira paulista e apoiadora dos modernistas, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira e a filha de Tarsila do Amaral, Dulce do Amaral Pinto. Durante sua viagem, os estigmas associados a nação tropical que foram sintetizados na Amazônia, e cimentados por anos de intervenções “civilizatórias” e profiláticas, são transfigurados de maneira positiva, como era de costume aos modernistas que buscavam o “desrecalque” da cultura brasileira (Idem, p. 754). Ao falar sobre a maleita, Mário de Andrade a associa a um estado psíquico e físico que é contrário aos impulsos de descoberta e curiosidade que julgava serem típicos das sociedades industrializadas, pois levavam o indivíduo a um espírito contemplativo e reflexivo. Embora a figura das “aventureiras” não esteja associada à maleita necessariamente, é possível traçar um paralelo entre Elza enquanto instância civilizatória e o espaço urbano de São Paulo como

um microcosmo da nação brasileira. Atravessado de “doenças” e “vícios”, o território nacional se apresenta no registro de uma “barbárie” desorganizada, de modo que Sousa Costa vê como solução a contratação de uma mulher estrangeira, ordeira, séria e profissional, que seria capaz de canalizar os impulsos sexuais de Carlos.

Elza situa-se então como a mulher profissional, fria e racional que foi contratada para executar uma tarefa e a executará com maestria, tendo seu propósito claramente delineado: arranjar dinheiro suficiente para talvez voltar para a Alemanha. A personalidade da mesma é descrita como forte, serena e dotada do “poder de adaptação exterior dos alemães, que é mesmo a maior razão do progresso deles” (Andrade, 1995, p. 59). Para sustentar seus traços frios e metódicos, basta atentar para a descrição do narrador: “Nem antipática nem simpática: elemento. Mecanismo novo da casa.” (Idem, p. 54). Carlos, como contraponto, aparece como um ser eminentemente corporal, de caráter vago e indefinido: “Criança ainda e desajeitado, embonecava nele o homem latino, vocês sabem: o homem das adivinhações. [...] Os latinos nunca atingem tais extremos. Em verdade, eles divagam no amor, não acha? O alemão fica. Ponto final. O latino ondula. Reticência.” (Andrade, 1995, p. 130). A indefinição de Carlos, sua faculdade de “ondular”, também está presente em Macunaíma, personagem título da obra que seguiria *Amar, verbo intransitivo*, tanto um quanto o outro “tem alguma coisa de visceralmente infantil, uma aura de espontaneidade polimorfa que parece situá-lo em um espaço aquém da consciência entendida como responsabilidade ou coesão moral” (Bosi *apud* Josiowicz, 2015, p. 811). Tal condição indefinida de Carlos pode estar relacionada a seu lugar como criança no livro, como indica seu “registro oficial”:

Carlos Alberto Sousa Costa.

Nacionalidade: *Brasileiro*.

Estado social: *Solteiro*.

Idade: *Quinze (15) anos*

Profissão: *(um tracinho)*

Intenções: *(um tracinho)*

Observações extraordinárias: *(um tracinho)*.

“REGISTRO DO AMOR SINCERO”. (Andrade, 1995, p. 70)

As partes que são substituídas por “tracinhos” indicam a falta de personalidade de Carlos, sua ausência de definição, que seria, para Mário de Andrade, o traço principal da cultura brasileira. Em *Macunaíma*, Mário escreve um “herói sem nenhum caráter”

demonstrando justamente que, depois de seus anos de pesquisa a respeito da cultura popular brasileira, não é possível definir uma identidade nacional unívoca. Pelo contrário, o que define a cultura brasileira é justamente sua pluralidade não sintética.

Nas páginas de *Amar, verbo intransitivo* encontra-se uma tensão estético-política que caracterizou em grande medida a obra de Mário de Andrade. A razão de Elza, sua frieza, seriedade e dureza de caráter, faculdades associadas a uma “cultura alemã” no texto da obra, contrastam com a passionalidade de Carlos, sua corporalidade e seu caráter maleáveis. No expressionismo alemão, as fontes recônditas da afetividade primal, que permaneceriam intocadas nos loucos e nas crianças, essa energia inconsciente, seria capaz de desestabilizar as cadeias da forma artística viciada por anos de racionalização moderna. Para os modernistas, a cultura popular, sua suposta ingenuidade e espontaneidade, seriam versão semelhante da pulsão criativa capaz de reordenar o mundo, tanto no âmbito estético quanto social. Mário de Andrade reflete sobre seu projeto estético-político em termos análogos: como equilibrar o afeto lírico, a pulsão criativa que motiva a escrita, e a técnica racional, o elemento ordenador capaz de realizar o potencial expressivo da obra. Em *Amar, verbo intransitivo*, a tensão entre as forças da razão e do sentimento é transposta na relação entre Carlos e Elza, mas também subjaz todo o processo de confecção artística em Mário de Andrade. No capítulo seguinte, desloco a análise para a personagem Elza, cuja vida interna reflete as tensões entre razão e sentimento em uma forma trágica.

Capítulo 2

A tragédia interior de Elza

O caráter sólido de Elza, que é parte de um “povo possuidor de caráter nacional definido” (Lopez, 1995, p. 14), será desestabilizado em seu contato com Carlos, o polímorfo. É no efeito de Carlos sobre Elza que é possível entender como Mário de Andrade desestabiliza a oposição simples entre razão e sentimento, descrevendo na verdade uma tragédia interna que atravessa a professora alemã:

No filho da Alemanha tem dois seres: o alemão propriamente dito, homem-do-sonho; e o homem-da-vida, espécie prática do homem-do-mundo que Sócrates se dizia. O alemão propriamente dito é o cujo que sonha, trapalhão, obscuro, nostalgicamente filósofo, religioso, idealista incorrigível, muito sério, agarrado com a pátria, com a família, sincero e 120 quilos. Vestindo o tal, aparece outro sujeito, homem-da-vida, fortemente visível, espero, hábil e europeicamente bonitão. Em princípio se pode dizer que é matéria sem forma, dútil H₂O se amoldando a todas as quartinhas. Não tem nenhuma hipocrisia nisso, nem máscara. Se adapta o homem-da-vida, faz muito bem. Eu se pudesse fazia o mesmo, e você, leitor. Porém o homem-do-sonho permanece intacto. Nas horas silenciosas da contemplação, se escuta o suspiro dele, gemido espiritual um pouco doce por demais, que escapa dentre as molas flexíveis do homem-da-vida, que nem o queixume dum deus paciente encarcerado. O homem-da-vida é que a gente vê. (Andrade, 1995, p. 60)

A longa citação serve para entender o ponto central da personalidade de Elza: a luta constante entre dois princípios opostos. É notável que mesmo que Elza apareça como contraponto de Carlos, o ser indefinido e puramente passional, ela mesma é atravessada por um conflito no qual se encontram suas aspirações, seus sonhos, seus ideais, seu ser — o homem-do-sonho — e sua realidade, sua situação concreta, suas limitações, sua aparência — o homem-da-vida. O narrador dá mais ênfase ao lado homem-da-vida de Elza, e como se coloca também enquanto personagem na narrativa, surpreende-se com os arroubos do homem-do-sonho (Lopez, 1995, p. 20). A parcela do homem-do-sonho não se caracteriza somente por valorizar os ideais e por perder-se em devaneios, mas também por ser uma espécie de impulso desestabilizador do cotidiano, por ser capaz de quebrar a fachada fria e racional que Elza projeta no mundo.

Roberto Schwarz (1965) descreve a obra de Mário de Andrade a partir de algumas oposições estruturantes: entre exterioridade e interioridade, forma e conteúdo, consciente e subconsciente. Tais oposições configurariam uma “prisão conceitual” na qual o subconsciente aparece como fonte de energia para criação — o afeto lírico — em oposição constante à expressão consciente pela linguagem — a técnica racional. A possível resolução dessa tensão estaria na realização de uma síntese na qual técnica racional e afeto lírico redundariam na criação da obra de arte capaz de realizar sua função social e política. Essa “prisão conceitual” se desdobra em três etapas na vida de Mário: a primeira etapa chamada rousseauniana, na qual o lirismo subconsciente é visto como fonte de toda criação artística e deve ser transposto com o mínimo de distorção da consciência; a segunda etapa freudiana, na qual o subconsciente ainda é fonte da criação, mas deve ser moldada pela técnica para ganhar algum valor social e estético; e a terceira etapa, na qual algum tipo de técnica pessoal seria capaz de expressar o lirismo de maneira que ele ganhe algum valor social e estético, nunca seria alcançada por Mário de Andrade, mas esteve anunciada em seus escritos mais tardios.

As oposições de Schwarz ajudam a pensar a colocação do consciente como lugar de limitação das áreas mais profundas do ser ligadas ao subconsciente e à individualidade. Se o “deus encarcerado” de Elza só se manifesta em seus momentos íntimos, é justo imaginar que se trata de uma expressão de seu subconsciente, ainda mais se levarmos em conta a influência da psicanálise na escrita de *Amar, verbo intransitivo* (Bolza, Fritzen e Haiski, 2012). Outro indício para entender a divisão entre homem-do-sonho e homem-da-vida é aquilo que Mário de Andrade chamou de sua “bivitalidade”: “A verdade é que são vidas díspares, que não buscam entre si a menor espécie de harmonia, incapazes de se melhorarem uma pelo auxílio da outra. E a vida de cima, sem conseguir de forma alguma dominar a vida baixa, é, porém, a que domina sempre em meu ser exterior. D’áí certas maneiras de absurda contradição existentes em mim.” (Andrade, 1983, p. 275). A vida de cima — consciente, racional, polida — contrasta com a vida de baixo — concupiscente, instintiva, agressiva. O embate entre a vida de cima e a vida de baixo é visto como fonte de prazer, pois serve para modelar o comportamento individual em sociedade: “Me explico. Como comportamento, a minha sublime volúpia em minha vida social foi realizar diante de um certo estado ou de uma circunstância, justamente aquilo que contraria as nossas tendências mais instintivas ou baixas. Não por virtude mas por sensualidade, por volúpia.” (Idem, p. 272).

A dualidade interna de Elza indica, portanto, um dilema já cifrado no gênero expressionista: a expressão consciente das pulsões subconscientes. Tal problema ocupa o movimento modernista na década de 1920, sendo tratado por Mário de Andrade de várias maneiras ao longo de sua vida. Porém, o que não muda é o fato de que o escritor não aposta numa solução fácil entre os dois, de maneira que essa tensão permeia toda a sua obra (Schwarz, 1965; Monteiro, 2012). A respeito da prática artística, especialmente da música, Mário de Andrade afirma que há um registro que não é consciente, racional, ligado ao “homem-da-vida” nem inconsciente, irracional e impulsivo. Isso ocorreria porque a música age sobre os indivíduos de maneira diferente do que a palavra falada ou cantada, sendo seu núcleo primário o ritmo e não a letra:

É a que chamo de inteligência paralógica, ou melhor, compreensão paralógica. Constantemente utilizada pelo povo. Substituí inteligência por compreensão porque a compreensão é mais vasta que a inteligência. A compreensão é muitas feitas fisiológica, é sentimental. O fenômeno da compreensão musical por exemplo explica bem o que estou falando. A música não tem dados intelectuais pra quem ignora harmonia, acústica etc. é perfeitamente compreendida por todos. É que nela que é absolutamente extraintelectual, a compreensão é em máxima parte fisiológica por meio do ritmo e do dinamismo sonoro, e em parte sentimental, porque os estados cinestésicos provocados por ela se transformam em estados de sensibilidade afetiva que, no entanto, não podem ter nenhum significado intelectual. (Andrade 1968, p. 60)

O trecho acima foi retirado de uma carta enviada por Mário a Augusto Meyer, em 1928, na qual o primeiro discorre a respeito de sua crença em Deus. Segundo Mário, Deus só poderia ser alcançado mediante uma compreensão que escapa à inteligência, que existe do lado de fora da consciência racional. Em se tratando de Elza, há um momento da narrativa em que sua percepção racional do mundo, sua atitude fria e objetiva é completamente fraturada, dando lugar a um rompante dionisíaco (Lopez, 1995, p. 29) que também está ligado ao registro musical. A família viaja para o Rio de Janeiro, e no meio de um passeio pela floresta da Tijuca, Elza se vê tomada de sensações e estímulos advindos do cenário natural, e tem uma experiência notavelmente sexual:

Fräulein botara os braços cruzados no parapeito de pedra, fincara o mento aí, nas carnes rijas. E se perdia, os olhos dela pouco a pouco se fecharam, — cega duma vez. A razão pouco a pouco escampou. Desapareceu por fim,

escorraçada pela vida excessiva dos sentidos. Das partes profundas do ser lhe vinham apelos vagos e decretos fracionados. Se misturavam animalidades e invenções geniais. E o orgasmo. Adquirira enfim uma alma vegetal. E assim perdida, assim vibrando, as narinas se alastraram, os lábios se partiram, contrações, rugas, esgar numa expressão dolorosa de gozo, ficou feia. (Andrade, 1995, p. 121)

O encontro com a natureza tropical leva Elza a um estado de indefinição semelhante ao de Carlos, uma vez que “das partes profundas do ser lhe vinham apelos vagos e decretos fracionados”, algo incompatível com sua caracterização enquanto “homem-da-vida”, com sua capacidade de adaptação que seria típica dos alemães. Pelo contrário, Elza passa por uma experiência de dissolução da sua individualidade, chegando a desaparecer e perder a razão. Tal suspensão das faculdades cognitivas acompanhada de uma dissolução de si mesmo no contato com a natureza pode ser encontrada nas obras de Wagner, compositor admirado pela personagem: “O homem-do-sonho em Fräulein pode ser visto como o próprio Romantismo, o ser lírico sufocado pela Modernidade, esta, simbolizada pelo homem-da-vida, aquele que se preocupa com o trabalho, o ensino das coisas práticas da vida, o ser do movimento e da ação. Um mundo onde não há espaço para o sonho, pois o homem-da-vida *age, e não pensa*.” (Ruthner e Nunez, 2010, p. 16). O ser romântico de Elza “surge das forças da natureza” (Idem, ibidem) sendo a representação do ideal romântico do humano em harmonia com o natural. Entretanto, nem o texto modernista nem a personagem subscrevem ao ideal do Romantismo de Wagner. Pelo contrário, o encontro de Elza com a natureza não termina numa dissolução harmônico do Ego na natureza, mas num grito dilacerante:

Fräulein estacara devorando pela moldura das arcadas o mar. A tarde caía rápida. A exalação acre da maresia, o cheiro dos vegetais... Oprimem a gente. E os mistérios frios da gruta... Tanta sensação forte ignorada... a imponência dos céus imensos... o apelo dos horizontes invisíveis... Abriu os braços. Enervada, ainda pretendeu sorrir. Não pôde mais. O corpo arrebentou. Fräulein deu um grito. (Andrade, 1995, p. 122)

O uso das reticências relembra o “Prefácio interessantíssimo” incluso na *Pauliceia desvairada*, livro de poemas de Mário de Andrade publicado em 1922, no qual o autor descreve sua técnica de escrita polifônica:

Explico melhor:

Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo:

“Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...”

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Se pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, — o verso harmônico.

Mas, se em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética. Assim, em Pauliceia desvairada usam-se o verso melódico:

“São Paulo é um palco de bailados russos”;

o verso harmônico:

“A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...”;

e a polifonia poética (um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos):

“A engrenagem trepida... A bruma neva...”

Que tal? Não se esqueça porém que outro virá destruir tudo isto que construí.
(Andrade, 1976, p. 29-30)

A longa citação serve o propósito de explicitar que a linguagem que expressa as experiências subjetivas de Elza está eivada de representações musicais. Dessa forma, é possível entender por que a dualidade entre homem-do-sonho e homem-da-vida não encontra resolução satisfatória, redundando sempre numa experiência trágica e dolorosa. A polifonia poética, como definida por Mário de Andrade, depende sempre da ausência de resolução, por isso o verso termina em reticências, aguardando o outro que não vem para dar a ele significado. Sendo assim, a subjetividade de Elza encontra-se fraturada e aberta, uma vez que o homem-do-sonho e o homem-da-vida não encontram síntese. Tal ausência de síntese é típica da linguagem musical de Mário, configurando aquilo que foi caracterizado como seu “método aberto” de pensamento e escrita (Hoelz, 2015).

Tal método é definido através das pesquisas de Mário sobre os modos de composição do cantador de cocos nordestino, espécie de figura representativa da cultura popular brasileira. No registro rítmico peculiar da música popular brasileira estaria a chave para a estética inacabada de Mário de Andrade:

O ritmo é para Mário o mais básico dos parâmetros musicais, e a solução do problema rítmico na música popular brasileira figura de alguma maneira a tensão dilemática da nossa formação social, aquele “sentimento dos contrários” que marca a dinâmica específica da experiência cultural num país colonial como o Brasil, tão bem sintetizado por Antonio Candido como uma dialética rarefeita entre localismo e cosmopolitismo, entre o não ser e o ser outro [...] Em outras palavras, os ritmos populares como que cifram as contradições culturais do processo de colonização, engendrado no conflito entre os tempos divergentes da música europeia — o tempo da mensuração, do compasso, do ritmo demarcado pelos retornos regulares, em suma, da periodicidade quadrada — e da música indígena-africana — o tempo de uma rítmica fraseológica, prosódica, caracterizada pela expansão em aberto e por uma periodicidade continuamente variada. (Hoelz, 2015, p. 23)

Percebe-se que tal método aberto condiz com a proposta da “polifonia poética”, na qual o verso vai sendo acrescentado de células independentes que não produzem um fechamento semântico, mas permanecem “vibrando” em aberto. Lopez (1944) chamou *Amar, verbo intransitivo* de um romance polifônico, apontando justamente o uso das reticências como forma de indicar enunciados vagos e abertos.

A imagem de uma escrita polifônica parece corresponder, à primeira vista, com a tragédia interior experimentada por Elza. Seus afetos são lançados em um turbilhão de prazer e dor em seus encontros com Carlos e com a natureza. Sua capacidade de manter-se firme em seu caráter definido é desestabilizada. As imagens da dissolução e do dilaceramento de si apontam para direções distintas. Na poesia de Mário de Andrade, a dissolução de si aparece frequentemente associada ao retorno a um estrado primário de natureza, no qual o sujeito, sua singularidade e sua individualidade se veriam dissolvidas em um mar indistinto de sensações, movimentos e dinâmicas primevas, ao passo que o dilaceramento de si aponta para a experiência dolorosa de ser ver incapaz de identificar-se com o Outro no mundo, sendo possível somente a fragmentação do eu, sem horizonte de reintegração (Lafetá, 1986). A tragédia interior de Elza parece oscilar entre uma tendência a dissolução de sua razão, de seu caráter definido, diante da imensidão da natureza tropical, e uma tendência ao desordenamento pelo encontro com Carlos. Porém, assim como no plano narrativo, a polifonia sem síntese é o princípio que opera. Elza se vê dividida, mas não resolvida. É na relação de amor com Carlos que a dinâmica entre eu e Outro, seja pela dissolução, identificação ou dilaceramento, irá se desvelar.

Capítulo 3

As faces do amar

Além da problemática e irônica classificação do livro como “idílio”, o título de *Amar, verbo intransitivo* já aponta uma outra aparente contradição. Assim como o idílio que não é bem idílio, o amor de Elza e Carlos não é bem amor, isso se levamos em consideração a definição do termo que é apontada pela alusão ao gênero idílico. Considerando as histórias de amor romântico como aquelas em que o sentimento amoroso é tratado como uma “utopia” que transcende a “ordem legal e moral” (Illouz, 1997, p. 8), e que une os dois amantes num destino para além do mundano, é possível encontrar indícios para esse tipo de amar na narrativa de Mário de Andrade. Entretanto, também é possível encontrar a óbvia crítica ao “amor burguês”, associado ao casamento, ao ganho financeiro, e a manutenção de uma ordem moral tipicamente patriarcal (Lopez, 1995, p. 22). Dois polos são estabelecidos, duas definições de amor em tensão, unificadas na figura ambígua de Elza: uma professora do amor. Tal ambiguidade pode ser entrevista na trajetória dos sentimentos da personagem ao longo da narrativa, passando pela sua inicial recusa das paixões que surgem em relação a Carlos, pela sua entrega a essas paixões, e desembocando no triunfo da separação dolorosa e programada entre os amantes.

No primeiro encontro entre Carlos e Elza, uma face do menino sem caráter é acentuada: “Carlos descia a escada rindo. Se explicava. Limpava o sangue na outra mão, esfregando a mordida. Era exagero só pra evitar pito maior. Elza viu ele descer, equilibrado, brincando com os degraus. Aquele ‘A senhora é a governante...’ Percebeu que o menino era um forte. Machucador apenas.” (Andrade, 1995, p. 53). Encontramos Carlos como o menino “machucador”, ao mesmo tempo agressivo e brincalhão. Tal traço de sua personalidade se repete ao longo da narrativa, constituindo seu leit-motif, a maneira das óperas de Wagner. O leit-motif, célula sonora curta repetida ao longo de uma peça geralmente associada a um personagem, indica a constância de Carlos enquanto homem que machuca sem intenção, não por ser inocente, mas por ser totalmente consumido pela sua natureza, essa que é inerentemente agressiva.

É possível entrever um paralelo entre a qualidade “machucadora” de Carlos e sua contraparte, o personagem wagneriano Siegfried. Assim como Carlos, Siegfried fere sua amada de maneira não intencional (Ruthner e Nunez, 2010, p. 19). Mas, para além disso, a classificação de Carlos como machucador ajuda a localiza-lo como ser eminentemente fisiológico, como coloca Mário de Andrade: “Na própria página do crescimento de Carlos

inculco visivelmente que vai ser honesto em vida por causa das reações fisiológicas. A honestidade dele é uma secreção biológica.” (Andrade, 1995, p. 154). Isso não significa, portanto, que Carlos é um personagem aos moldes do naturalismo, definido pela sua animalidade e corporalidade, mas também é regido por “ideais de justiça, de religião, de sociabilidade, de verdade, etc. que não são simples fenomenologia biológica, mas transcendem desta.” (Idem, ibidem) O ponto é que a constância das reações fisiológicas de Carlos indica a sua “constância cultural”, que Mário de Andrade procura constatar a partir do personagem (Idem, p. 155). Por isso o menino é um “burguês chatíssimo do século passado”, sendo limitado ao “fenômeno biológico” que provoca sua “individualidade psicológica”, incapaz de agir contra isso e de transcender a si mesmo. A luta interna de Elza, dividida entre homem-da-vida e homem-do-sonho não transparece em Carlos, porque o mesmo não partilha do mesmo “sentimento trágico da vida”, segundo o qual é possível perceber “forças exteriores” que calcam o “fatalismo mecânico maquinal do indivíduo moderno” (Idem, p. 154). A ausência da tragédia interior em Carlos, abundante em Elza, é o que dá a ela a ambiguidade que nele falta.

Porém, vale notar que o narrador do livro, também personagem e intérprete, não enxerga a professora alemã dessa maneira, mas pelo contrário, nega a ela qualquer nuance de maneira a ser surpreendido quando a mesma revela seus conflitos e fraturas. Desse modo, o narrador “interpreta, todavia, taxativamente Fräulein quando dá maior ênfase à sua parcela alemão-homem-da-vida. Só poderá, conseqüentemente, espantar-se com uma heroína que, embora defendendo um ideal de amor burguês, transcende os parâmetros de seu próprio bom-senso.” (Lopez, 1995, p. 20). Nota-se que a capacidade de transcender a si mesmo existe em Elza, embora latente, ao passo que Carlos permanece constante durante a narrativa, sem muita nuance ou variação, até encontrar o destino que sua classe, cultura e família traçaram para ele desde o início.

Voltando ao desenrolar do amor entre o menino e professora, há um indício de vacilação em Elza depois de quinze dias de lições:

Será que não consegue nada!... Isso lhe parece impossível, estava trabalhando bem... Que nem das outras vezes. Até melhor, porque o menino lhe interessava, era muito... muito... simpatia? A inocência verdadeiramente esportiva? Talvez a ingenuidade... A serena força... Und so einfach, nem vaidades nem complicações... atraente. Fräulein principiava com mais entusiasmo que das outras vezes. (Andrade, 1995, p. 58-59)

Ora, os mesmos traços que advém da “fenomenologia biológica” de Carlos — sua agressividade jocosa e sua constância — aparecem como possíveis motivos para uma certa “simpatia”. No lugar da violência não intencional, temos a “inocência verdadeiramente esportiva”, no lugar da infantilidade, a “ingenuidade”, e no lugar da força física a “serena força”. Tudo isso redundando numa figura descomplicada, sem vaidades, constante. Entretanto, o amor de Elza não aparece primeiramente voltado para a figura do menino, mas sim em um de seus momentos íntimos, nos quais o homem-do-sonho é capaz de viajar sem os freios da dura realidade:

O amor deve nascer de correspondências, de excelências interiores. Espirituais, pensava. Os dois se sentem bem juntos. A vida se aproxima. Repartem-na, pois quatro ombros podem mais que dois. A gente deve trabalhar... os quatro ombros trabalham igualmente. Deve-se ter filhos... Os quatro ombros carregam os filhos, quantos a fecundidade quiser, assim cresce a Alemanha. [...] Fräulein engole quase um remorso porque se apanha a divagar. Queixumes do deus encarcerado. O homem-da-vida quer apagar tantas nuvens e afirma ríspido que não trata-se de nada disso: a profissão dela se resume a ensinar os primeiros passos, a abrir olhos, de modo a prevenir os inexperientes da cilada das mãos rapaces. (Andrade, 1995, p. 63)

O amor sobre o qual a Elza homem-do-sonho pensa é espiritual, transcendente, e redonda numa figura de família burguesa. Apesar da figura prosaica, o que se vê nos devaneios da professora alemã é uma mistura particular de duas noções de amor que se organizaram, no imaginário da cultura ocidental, como opostos: o amor utópico e o amor cotidiano. A mesma mistura, de maneira diferente, aparece em suas reflexões a respeito de sua pedagogia amorosa, ou seja, da sua crença de que o amor pode ser ensinado. Assim como essa tensão caracteriza a cultura ocidental moderna, ela também define a subjetividade trágica de Elza, que permanece cindida entre o amor cotidiano — útil, burguês, ligado ao homem-da-vida — e o amor utópico — irracional, transcendente, ligado ao homem-do-sonho. É preciso ressaltar que o ideal que chamo de amor cotidiano expresso nos sonhos de Elza para seu casamento futuro não devem ser equacionados automaticamente a uma moralidade vitoriana ou burguesa, conservadora ou progressista. A bem da verdade, tal ideal já surge carregando em si um germe de sua contradição: ao mesmo tempo que carrega a herança vitoriana da tranquilidade do lar, aposta num novo repertório amoroso, ligado a expressão de si mesmo, a liberdade, a um romance “quente”

e espontâneo. Como coloca Eva Illouz (1997) em seu estudo sobre as mudanças nas representações do amor ocidental: “O entrelaçamento entre amor e romance com temas hedonistas e anti-modernistas marcam a virada de uma moralidade vitoriana para uma moralidade orientada pelo consumo e ‘hedonista’, na qual o prazer era encorajado ativamente em vez de confrontado com ambivalência.” (p. 36). Entretanto, essa noção do amor hedonista e subversivo, que forma um lado da contradição inerente ao ideal de amor do início do século XX, não é algo novo. Pelo contrário, o tema da “utopia romântica” está presente na passagem das sociedades pré-modernas para as sociedades modernas:

Os temas que fazem a utopia romântica precedem o surgimento do capitalismo per se. Muitos autores observaram que na maioria das sociedades, incluindo a Europa pré-moderna, amor romântico era percebido como uma força subversiva ameaçando a ordem legal e moral. Mas em lugar nenhum essa observação é mais relevante do que na cultura Ocidental, onde o amor romântico foi imbuído de uma aura transgressora, enquanto foi elevado ao status de valor supremo. As figuras que assombram nossa imaginação romântica afirmam os direitos inalienáveis da paixão, desafiam os arranjos normais e as divisões de gênero, classe, ou lealdade nacional. (Illouz, 1997, p. 8)

Amor utópico que surge em decorrência do deslocamento do lugar da religião nas sociedades ocidentais: se outrora a religião ocupava-se de dar sentido a uma “dimensão utópica” da sociedade, ligada a transgressão e suspensão do peso das normas, restrições e limitações da vida em conjunto, com a progressiva secularização da cultura, a experiência de uma utopia se desloca para o amor romântico. (Idem, p. 7-8) Isso se explica porque o amor constitui, assim como a experiência do sagrado na religião, um espaço de liminaridade, nos quais as linhas que dividem os seres humanos entre si, afastam o celeste e o terreno, o sublime e o mundano, o social e o natural, desaparecem, dando lugar a uma experiência de fusão (Idem, p. 10). Em suma, podemos entender que os devaneios de Elza são, ao mesmo tempo, a expressão da qualidade utópica do amor — capaz de projetar-se para além da realidade, criando um espaço transcendente e livre das amarras da realidade — e a qualidade cotidiana do mesmo — atada à realidade, vinculado na prática e frustrante.

Para dar corpo a ideia do entrelaçamento entre um amor utópico e um amor cotidiano, sigo no fio da narrativa, recuperando o devaneio de Elza:

Como é belo o destino do casal superior. Sossego e trabalho. Os quatro ombros trabalham sossegadamente, ela no lar, o marido fora do lar. Pela boca-da-noite ele chega da cidade escura... Vai botar os livros na escrivaninha. Depois vem lhe dar o beijo na testa... Beijo calmo... Beijo preceptivo... Todo de preto, com o alfinete de outro na gravata. Nariz longo, quase diáfano bem raçado... Todo ele é claro, transparente... Tossiria, arranhando o óculos em aro... Tossia sempre... E a mancha irregular do sangue nas maçãs... Jantariam quase sem dizer nada... (Andrade, 1995, p. 64)

A descrição da cena domiciliar é rica para ilustrar o paradoxo do amor que habitua os devaneios do homem-do-sonho em Elza. A princípio já são contrastados dois termos: sossego e trabalho. Sossego que remete a dimensão utópica do amor, voltada ao idílio, dos amantes que se satisfazem somente da presença um do outro, e se sentem plenos na quietude da mútua companhia. Trabalho que é pilar do lar burguês, associado a figura masculina, reforçando os papéis de gênero, necessário para sustentar o lar que é ao mesmo tempo refúgio e âncora do casal. A mistura das duas dimensões é explicitada na expressão “trabalham sossegadamente, ela no lar, o marido fora do lar”, sempre demarcada a clara fronteira de gênero. No plano da forma, a alternância é expressa pelo uso das reticências entrecortadas pelos pontos finais:

Fraulein homem-da-vida e homem-do-sonho, alienada ou não, sabe se definir, não gosta de hesitar. Em sua mente as duas facetas se conjugam, se justapõem, se opõem: o ponto final e as reticências. O ponto final marcando tudo o que é prático, mesmo no sonho; soluciona o dia a dia, o garantir da sobrevivência de quem começara a trabalhar em Leipzig e viera fazer América. Fraulein, além de não gostar de sofrer, aprecia comer bem e trajar bons tecidos. O sonhador, as reticências, são sua porta aberta para fugir do discurso masculino de opressão ostensiva, dos Sousa Costas que se impõem através de gritos quando apanhados em falta — pai e filho — do jovem machucador, dos moços que podiam trata-la com impaciência e grosseria, do julgamento hipócrita dos chefes de família. (Lopez, 1995, p. 21)

A sobriedade e a transcendência do amor alternam-se, abrindo e fechando o devaneio de Fräulein. Nota-se que as frases que fazem alusão a um contato físico entre o casal — associado ao polo utópico do amor romântico, embebido de paixões físicas, excitação, corporalidade, enraizados num ethos hedonístico (Illouz, 1997, p. 36) —

terminam em reticências: “Depois vem lhe dar um beijo na testa... Beijo calmo... Beijo preceptivo...”. Ao passo que as frases associadas a dimensão “ancorada” do amor, vinculada à realidade material da sobriedade burguesa, terminam em ponto final: “Todo de preto, com alfinete de ouro na gravata.” Ou anteriormente, quando é explícita a menção ao mundo do trabalho: “Os quatro ombros trabalham sossegadamente, ela no lar, o marido fora do lar.” Sendo assim, a vida íntima de Elza, sua subjetividade que chamei de trágica já se encontra permeada pelo paradoxo do amor romântico moderno: ao mesmo tempo transcendente e imanente, ideal e prático, sublime e mundano, utópico e real.

Se em seus mergulhos íntimos fica clara a luta entre homem-do-sonho e homem-da-vida, cada um representando uma das dimensões do amor, não é prudente assumir que tal equilíbrio delicado permanece ao longo da narrativa. Num momento posterior, a tensão interna de Elza é projetada por ela sobre Carlos:

Essa foi, sem que para isso tivesse uma razão mais forte, a imagem dele que conservaria nítida por toda a vida. O rapazinho derrubara o braço desocupado sobre a perna direita retesa. Assim, ao passo que um lado do corpo, rijo, quase reto, dizia a virilidade guapa duma força crescente ainda, o outro, apoiado na mesa, descansando quebrado em curvas de braço e joelho, tinha uma graça e doçura mesmo femínea, jovialidade! (Andrade, 1995, p. 68)

O contraste entre um lado rígido e um lado frouxo no corpo de Carlos não deixa dúvida: trata-se da mesma dualidade do amor moderno, cindido entre a frouxidão da liberdade utópica e a rigidez da sobriedade capitalista. É como se no corpo do menino habitasse ao mesmo tempo o “fatalismo mecânico maquinal do indivíduo moderno”, para usar a expressão de Mário de Andrade (1944, p. 154), e uma qualidade polimorfa, descaracterizada e maleável (Josiowicz, 2015, p. 810). Sossego e trabalho no mesmo corpo. Ao longo do livro, o amor de Carlos se intensifica, e o menino chega a compreender que “gostava mesmo de Fräulein” (Andrade, 1995, p. 71), e mesmo assim, “nem sabia bem o que queria” (Idem, p. 72). A sexualidade de Carlos, seu desejo, não se fixa num objeto logo de início, passando por um desenvolvimento de moldes freudianos (Josiowicz, 2015, p. 810). Do contrário, Elza tem personalidade mais formada e por isso mesmo vive tragicamente o crescimento de seu desejo: “Fräulein é que sentia-se quebrar. Tinha angústias desnecessárias, calores, fraqueza. Em vão o homem-do-sonho trabalhava teses e teorias. Em vão o homem-da-vida pedia vagares e método, que estas coisas devem

seguir normalmente até o cume do Itatiaia.” (Andrade, 1995, p. 72). Seu conflito interno se acirra a medida que seu desejo por Carlos se desdobra.

Tal acirramento, portanto, acaba por se traduzir numa ambiguidade interna que vê misturar os devaneios do homem-do-sonho com a realidade presente de Carlos. Após ser ríspida com o menino durante uma de suas lições, Elza pondera o motivo de sua atitude severa:

Careceria pra abafar o... desejo? Desejo, tampar o peito com a cabeça dele. Pampampam... acelerado. Lhe beijar os cabelos os olhos, os olhos a testa muito, muito muito... Sempre! Ficarem assim!... Sempre... Depois ele voltava do trabalho na cidade escura... Depunha os livros na escrivaninha... Ela trazia a janta... Talvez mais três meses, pronto o livro sobre *O Apelo da Natureza na Obra dos Minnesänger*... Comeriam quase em silêncio... (Andrade, 1995, p. 75)

Repetem-se as cenas do ritual que Elza sonhou, em seu devaneio do amor utópico, para si e seu futuro marido. Porém, está entrelaçada a utopia com a realidade, o desejo do futuro com o desejo do presente, a idealidade a corporalidade. O desejo começa no corpo, com a vontade do toque intenso e perene, e acaba se deslindando na cena doméstica, na constância da rotina. Amor físico-hedonístico na utopia se transforma em amor doméstico-cotidiano, ainda na utopia. Não é possível, nem aconselhável, esperar uma clara demarcação entre os limites do que chamei de amor utópico e amor cotidiano, uma vez que já é possível entrever no primeiro devaneio de Elza o constante entrelaçamento entre os dois. O que há de novo é a substituição do ideal de um objeto futuro pela ideia do objeto presente, ou seja, o desejo de Elza se debruça sobre a possibilidade do contato físico com Carlos, em vez de direcionar-se a construção de um amado que não existe. O resultado dessa mudança só aparecerá explicitamente mais adiante.

Antes de enfrentar o primeiro contato dos amantes, vale mencionar o episódio em que Elza é confrontada por Dona Laura ao descobrir o real motivo da contratação da professora alemã. Enquanto a matriarca e Sousa Costa discutem a respeito da possibilidade de ensinar o amor, ofendendo Elza enquanto o fazem, a professora irrompe num discurso apaixonada:

E o amor não é só o que o senhor Sousa Costa pensa. Vim ensinar o amor como deve ser. Isso é que eu pretendo, *pretendia* ensinar pra Carlos. O amor sincero,

elevado, cheio de senso prático, sem loucuras. Hoje, minha senhora, isso está se tornando uma necessidade desde que a filosofia invadiu o terreno do amor! Tudo o que há de pessimismo pela sociedade de agora! Estão se animalizando cada vez mais. Pela influência às vezes até indireta de Schopenhauer, de Nietzsche... embora sejam alemães. Amor puro, sincero, união inteligente de duas pessoas, compreensão mútua. E um futuro de paz conseguido pela coragem de aceitar o presente. (Andrade, 1995, p. 78)

Elza esclarece com firmeza o tipo de amor que quer ensinar para Carlos. Amor que é “sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras.” Nota-se que o amor do qual Elza fala está mais próximo do amor cotidiano burguês, vinculado à prática e ao cotidiano, e também a racionalidade, sendo uma “união inteligente de duas pessoas”. Tal caracterização é feita em oposição a uma progressiva “animalização” da sociedade, cuja culpa é da filosofia. A faculdade animal do amor tem momento de triunfo posteriormente, durante a viagem da família Sousa Costa para a floresta da Tijuca. Antes disso, porém, cabe destacar o momento em que o desejo de Elza e Carlos encontra resolução física no primeiro beijo:

Enlaçava-lhe a cintura enfim, puxou-a. Botou a cara gostosa no colo dela, aonde nascem os aromas que atarantam. Lhe beijou as roupas. Depois sentiu um medo grande dela, vergonha desmedida, se refugiou dela nela. Sensualmente afundou olhos, nariz, boca, muita boca no corpo da querida. Pra se esconder. Fräulein sufocou-o contra o peito, com os seus braços enrolados. Quando ele sentiu sobre os cabelos uma respiração quente de noroeste, principiou a imaginar e critica. Criticar é comparar. Que gosto que teriam esses beijos do cinema? Ergueu a cara. E, pois que era de novo o mais forte, beijou Fräulein na boca. Das lombadas de couro, os grandes amorosos espiavam, Dante, Camões, Dirceu. Não digo que pro momento filmico do caso, estes sejam livros exemplares, porém asseguro que eram exemplares virgens. Nem cordatos alguns. Não adiantavam nada, pois. (Andrade, 1995, p. 91)

O momento é a culminação do desejo que crescia entre os dois. Na descrição da cena, dois elementos destacam-se: primeiro, é possível notar o fato de que se trata de uma cena no sentido cinematográfico, técnica típica do expressionismo que tanto influenciou a escrita de *Amar, verbo intransitivo*. O movimento do narrador é o movimento de uma câmera que, não podendo testemunhar diretamente o beijo dos amantes, paira em direção a prateleira da biblioteca para encontrar-se com os livros (Lopez, 1995, p. 16). Mais ainda,

é possível destacar a ambiguidade do amor moderno no contraste de imagens que a “câmera” do narrador revela: “Ali, os poetas do amor sentimento elevado, espiritual (entre eles o árcade Dirceu), só poderiam assistir à encenação do amor — cena de cinema; eles também haviam sido comprados pelo novo-rico Sousa Costa. Havia perdido sua função..” (Idem, *ibidem*) O amor que Elza apregoa para Sousa Costa e Dona Laura, representado pelos livros clássicos, não pode coexistir com a realidade da utopia romântica, realizada finalmente no beijo do casal, no cumprimento do desejo. Sendo assim, a ambiguidade do amor moderno é prenunciada neste momento enquanto tragédia. Uso o termo tragédia no sentido do gênero que tem como estrutura a inevitabilidade de um destino ou de um propósito que transcende o indivíduo e que, a despeito de seus esforços, tem o mesmo desenlace (Costa Lima, 2015, p. 69). Mário de Andrade fala de um “sentimento trágico da vida” como fonte mesmo da prática artística em sua correspondência com Alceu Amoroso Lima (Andrade, 1968). Argumento que a tragédia da prática artística é análoga a tragédia do amor que se desdobra em *Amar, verbo intransitivo*, pois as duas se referem ao descompasso entre uma esfera simbólica e uma esfera infra-simbólica da realidade. Para esclarecer esse enunciado, lanço mão do trabalho de Pedro Meira Monteiro (2012) sobre a correspondência entre Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade, na qual o autor divisa um dilema fundamental — o sentimento trágico — na obra de Mário, ligado à questão típica das vanguardas artísticas do início do século XX: a incapacidade expressiva da linguagem:

Trata-se, a rigor, de uma discussão sobre a linguagem, e de uma crise profunda, propriamente moderna, da metafísica e da noção mesma de uma síntese, capaz de portar o sentido que nos aguarda como coletividade. Uma crise hermenêutica, ao fim, que se faz mais aguda à medida que toda e qualquer revelação se torna um problema, e que todo *fundamento* passa a ser matéria de discussão e eleição individual. (Monteiro, 2012, p. 228)

O problema da linguagem é aquele que o expressionismo tenta solucionar com a predominância da expressão subjetiva sobre a técnica, e para o qual Mário de Andrade propõe solução pela linguagem musical que opera num nível “paralógico”. De todo modo, vale ressaltar que o sentimento trágico advindo da crise metafísica na linguagem encontra formulação religiosa na obra de Mário de Andrade. Como coloca Monteiro (2012), seu projeto estético-político no movimento Modernista é compreendido em termos de uma “revelação final”, que realizaria o real sentido coletivo da cultura. Esse sentido, todavia,

é aproximado da função coletiva da religião enquanto esfera que opera a “religação” dos seres humanos (Monteiro, 2012, p. 220). Assim como Mário desloca o sentido coletivo da religião para o da cultura, procurando nas margens da linguagem consciente uma maneira de expressar-se artisticamente, o mesmo ocorre com o imaginário do amor romântico na passagem ocidental para a modernidade. O sentido utópico do amor também faz alusão a capacidade “religadora” da religião, que outrora habitava o sagrado (Illouz, 1997, p. 8) e passa a configurar o repertório romântico. Do que se trata a fusão dos amantes, senão da superação das fraturas entre os indivíduos que, na modernidade, encontram-se desamparados de qualquer “fundamento” metafísico que os conecte uns aos outros? Esse é o caráter transgressor da utopia romântica, que se opõe às amarras sociais e aos limites da razão, operando como espaço “liminar” (Turner, 1969) nos quais as fronteiras entre sentimento e razão, mente e corpo, ideal e prática, são embaralhadas. Elza experimenta essa liminaridade quando entra em contato com a natureza ao viajar com os Sousa Costa para a floresta da Tijuca, chegando a desaparecer, “escorraçada pela vida excessiva dos sentidos” (Andrade, 1995, p. 121).

Não retomo aqui o episódio da ida a floresta, já mencionado no capítulo anterior. Basta voltar para a experiência de Elza com Carlos que mesmo no primeiro beijo, já aponta para a ambiguidade do amor moderno, vacilante entre suas dimensões utópica e cotidiana. Entretanto, o desfecho do idílio modernista não é exatamente utópico, embora não seja estritamente cotidiano. Como era combinado, Elza decide terminar a relação com Carlos de maneira abrupta, acreditando ser isso fundamental para a educação amorosa do rapaz. Antes disso, porém, alguns indícios de sua insatisfação com Carlos transparecem:

Na volta do Rio começaram os encontros noturnos que bom! Carlos evoluía rápido. Fräulein tinha já seus despeitos e pequenas desilusões. Por exemplo: ele demonstrava já de quando em quando preferências brasileiras e outras individuais que contrastavam com a honestidade clássica do amor tese. Tese de Fräulein. [...] Nada tinha em Carlos de perverso, isso não, porém, palmilhando as larguezas da repetição, ele já estava se tornando conhecido de si mesmo. Tinha exigências risonhas, por instinto, demonstradas com despotismo calmo, satisfeito muito seguro de si. Criança ainda e desajeitado, embonecava nele o homem latino, vocês sabem: o homem das adivinhações. Olhem como ele cruza as pernas, ara!... (Andrade, 1995, p. 130)

A educação amorosa de Elza, que tinha como objetivo inicial tornar Carlos um homem no sentido que seu pai desejava, acaba por resultar no contrário que ela almejava. Tragicamente, vale dizer, a vivência do amor com a professora alemã leva o menino a adquirir as feições distintas da noção romântica que haveria de ser incutida pela educação, de modo que o menino passa a se tornar “homem latino” e não o “homem alemão” dos sonhos de Elza:

Os homens alemães quando não são práticos e animais no amor, guardam sempre um certo jeito de obediências às leis naturais, mesmo dentro do requinte e da exceção. Parece tão natural aquilo neles!... Isto é segredo de alemães. Os latinos nunca atingem tais extremos. Em verdade eles divagam no amor, não acha? O alemão fica, Ponto final. O latino ondula. Reticência. (Andrade, 1995, p. 130)

Ponto final e reticência, que não deixam de ser dimensões da subjetividade cindida de Elza, também são formas de designar duas formas de amar: a forma latina e a forma alemã. Após o momento de fusão na Floresta da Tijuca, no qual a imagem de Carlos funde-se novamente a imagem do homem dos sonhos de Elza (Andrade, 1995, p. 121-122), Elza trata de separar o homem-do-sonho do homem-da-vida novamente, com o risco de perder aquilo que a define enquanto pessoa, a tensão ambígua entre ponto final e reticência. (Lopez, 1995, p. 21). Como foi dito sobre a subjetividade de Elza:

Uma Fräulein cheia de paixão, que, refutando os equívocos dos Sousa costas, mistura condenação aos filósofos queridos dos expressionistas, Nietzsche e Schopenhauer, arroubos patrioteiros, racistas e moralistas à defesa da capacidade de amar. [...] Para ela, o amor é uma pedagogia burguesa, mas é também, naquele instante, o libertar da capacidade de sentir intensamente, profundamente, do deus-encarcerado... para continuar intransitiva. (Lopez, 1995, p. 20)

Não é possível, portanto, que a professora “contraditória, cindida” transcenda definitivamente o paradoxo que a constitui, a ambiguidade que forja sua subjetividade. Seu desenlace, assim como o de seu idílio, permanece trágico.

Conclusão

Nas últimas cenas do livro, Elza, já com outra família, vê um Carlos adulto no meio da multidão:

Fraulein pensava, relando a vista pela multidão. Luís lhe desagradava. Não era o tipo dela. Nenhum desses brasileiros, aliás... Queria alguém de puro, de humilde, paciente, estudioso, pesquisador. Chegaria da Biblioteca, da Universidade... Qualquer edifício grande de pensamento, cheio de deuses disponíveis. Deporia os livros... cadernos de notas? Sobre a toalha de riscado... Lhe dava o beijo na testa... Todo de preto, alfinete de outro na gravata... Nariz longo, muito fino e bem raçado. [...] Ele se punha no estudo.. Ela arranjava de novo a... alguém lhe chamou os olhos, conhecido, Carlos? Era Carlos com as irmãs na fiat. Instintivamente ela atirou uma serpentina. A fita rebentou. (Andrade, 1995, p. 147)

Luís era o novo menino que Elza ensinava. Enquanto a seu lado, a professora volta a se perder nos devaneios do amor utópico, sonhando com seu amor cotidiano, e idealizando a figura do objeto de desejo ideal. Entretanto, assim como no passado, a imagem de Carlos irrompe o estado quase onírico:

Deu um gritinho horrorizada, acertara na testa dele, podia tê-lo ferido... Carlos olhou. Mandou-lhe um gesto rápido de cabeça, quase saudação. E continuou brincando com a holandesa. Fräulein se doeu, tomou com o baque seco nas entranhas. O deus soltou um gemido que nem urro. Esses deuses do norte são muito cheios de exageros. Carlos não fez por mal! Foi mostrar que reconhecia e machucou. Fräulein virando o rosto pra trás, seguiu-o com os olhos, quase amorosa mas já porém reposta no domínio de si mesma. Estava muito direto assim! E se venceu completamente com o raciocínio, numa espécie de felicidade. (Idem, ibidem)

Ao final da história, Elza “está sofrendo por amor”, percebendo que o amor que deve sobreviver é aquele cotidiano, da moral burguesa, que Carlos encontra com sua nova esposa (Lopez, 1995, p. 17). Sua resignação, porém, quase toma os contornos de uma nova saída utópica, um novo delírio liminar, no qual o homem-do-sonho se encontraria novamente com Carlos, que ainda é machucador. Entretanto, diante da cena familiar — Carlos brincando com as irmãs e a esposa — Elza encontra seu desfecho trágico, pois

“trágica é sua condição de mulher e marginal no mundo que é burguês e do homem, tão trágica que não lhe confere sequer a saída para a tragédia.” (Lopez, 1995, p. 22). Trágica também pois Elza continua a amar sinceramente, porém o faz a distância, sem objeto, intransitiva.

Referências

- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- _____. *O baile das quatro artes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995.
- _____. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- _____; ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972b.
- _____. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Org.: Lygia Fernandes. Do Autor, 1968.
- BECKER, Nilza. “Fräulein Elza, a personagem expressionista de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade.” *Kaliope: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, v. 4, n. 7, p. 73-90. São Paulo: PUC-SP, 2008. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/kaliope/article/view/7455>>.
- BOLZAN, Neides Marsane John. “A representação dos afetos em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade.” *Babilônia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, p. 149-174. Lisboa: ULHT, 2013. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/5164/3345>>.
- _____; FRITZEN, Vanessa; HAIKI, Vanderléia de Andrade. “Literatura e Psicanálise em *Amar, verbo intransitivo*.” In: XII Seminário Internacional em Letras. Rio Grande do Sul: UNIFRA, 2012.
- BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- CRUZ, Benilton Lobato. *Olhar, verbo expressionista: O expressionismo alemão no romance “Amar, verbo intransitivo”, de Mário de Andrade*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

- FRAGELLI, Pedro Coelho. “A Paixão segundo Mário de Andrade”. Tese de Doutorado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. São Paulo: USP, 2010.
- DANTAS, Luiz et al. “Amar sem aulas práticas.” *Remate de Males*, v. 7, p. 63-68. São Paulo: Unicamp, 1987. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636324/4033>>.
- GATTO, Dante. “A questão da professora de amor em Amar, verbo intransitivo — Idílio de Mário de Andrade.” *Revista SOLETRAS*, n. 3, p. 44-54. Rio de Janeiro: UERJ, 2002. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4428>>
- HOELZ, Maurício. “Entre piano e ganzá: música e interpretação do Brasil em Mário de Andrade”. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.
- JOSIOWICZ, Alejandra. “Por uma política da estética em Mário de Andrade: expressionismo e infância.” *Sociologia & Antropologia*, v. 5, n. 3, p. 799-823. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. Disponível em: <http://www.sociologiaeantropologia.com.br/wp-content/uploads/2015/12/v5n03_07.pdf>.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: Literatura*. São Paulo: UNESP, 2017.
- LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. “Malária como doença e perspectiva cultural nas viagens de Carlos Chagas e Mário de Andrade à Amazônia.” *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 20, n. 3. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v20n3/0104-5970-hcsm-20-03-0745.pdf>>.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Uma difícil conjugação” In: *ANDRADE, Mário de. Amar, verbo intransitivo, Idílio*, p. 9-44. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995.
- MONTEIRO, Pedro Meira. “Coisas sutis, ergo profundas: o diálogo entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda.” In: *ANDRADE, Mário de; HOLANDA, Sérgio Buarque de. Correspondência*, p. 171-323. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RAMOS, Maria Luiza. “O latente manifesto.” *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, v. 2, n. 2, p. 76-103. Belo Horizonte: UFMG, 1979. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/9711/8528>>.

- RUTHNER, Simone Maria; NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. “Amar, Verbo Intransitivo — Um romance musical de Mário de Andrade.” *Revista e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, v. 1, n. 3, p. 8-25. Nova Iguaçu: UNIABEU, 2010. Disponível em: <<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/46>>.
- SCHWARZ, Roberto. “O psicologismo na poesia de Mário de Andrade.” In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. São Paulo: Paz e Terra, 1965.
- SILVA, Dânae Rasia da; ALVES, Carla Rosane da Silva Tavares. “A representação do Feminino e Amar, Verbo Intransitivo.” In: XVI Seminário Internacional de Educação no Mercosul. Cruz Alta: UNICRUZ, 2014.